

DEL TEXTO A LA ICONOGRAFÍA  
APROXIMACIÓN AL DOCUMENTO  
TEATRAL DEL SIGLO XVII

Alicia Álvarez Sellers

VNIVERSITAT Đ VALÈNCIA

2008

# ÍNDICE

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
FUNDAMENTOS TEÓRICOS	25
APLICACIÓN DEL MÉTODO AL ANÁLISIS DEL CORPUS	32
HISTORIA DE LA IMAGEN	32
BÚSQUEDA DE LA DIFERENCIA: LA EXCEPCIÓN FRENTE A LA NORMA	35
CAPÍTULO 1. DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS DE LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> EN ESPAÑA	41
LA DATACIÓN DE LAS PINTURAS	70
A) LA INDUMENTARIA	70
B) LAS COMPAÑÍAS	88
LAS PINTURAS, SU TEMA, FUENTES Y REPRODUCCIONES: LA IMPROVISACIÓN	99
A) <i>HARLEQUIN DEGUISÉ</i> : TEMA Y DIFUSIÓN	99
B) LOS GRABADOS	110
C) LOS <i>LAZZI</i>	116
D) LOS <i>LAZZI</i> Y LAS REPRODUCCIONES PICTÓRICAS	125
E) LA GESTUALIDAD	137
CAPÍTULO 2. EL MANUSCRITO DE MESSIA DE LA CERDA: TEATRO Y ARTE EFÍMERO	149
LOS MAESTROS DE INVENCIONES	161
DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO	162
A) LA PORTADA DE LOS <i>DISCURSOS</i> : EL PROBLEMA DE LA DATACIÓN	162
B) LOS <i>PASSOS</i>	167
C) ITINERARIO DE LA PROCESIÓN DE LA IGLESIA DE EL SALVADOR Y BOCETO DEL ORNATO DE LA CALLE SIERPES	176
INFLUENCIA PICTÓRICA E INFORMACIÓN TEATRAL	197
A) DEL ARTE AL TEATRO: ALGUNAS ESCENAS DEL MANUSCRITO	197
B) LA SIMBOLOGÍA ANIMAL	222
C) EL DIABLO Y LA HEREJÍA: DOS CARACTERIZACIONES PROCEDENTES DEL TEATRO	230
EL DIABLO	232
LA HEREJÍA	251
LA INDUMENTARIA	262

CAPÍTULO 3. ICONOGRAFÍA DEL RETRATO DE ACTOR. «LA CALDERONA», «JUAN RANA» Y PABLO DE VALLADOLID	277
MARÍA INÉS CALDERÓN, «LA CALDERONA»	279
COSME PÉREZ, «JUAN RANA»	296
PABLO DE VALLADOLID	311
APÉNDICE A: LOS <i>DISCURSOS FESTIVOS</i> DE MESSIA DE LA CERDA: EJEMPLOS CITADOS	321
APÉNDICE B: LA FIGURA DE LA FE EN MESSIA, RIPA, CALDERÓN Y LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA	333
APÉNDICE C: EL DEMONIO EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN	347
APÉNDICE D: HENDRIK GOLTZIUS: <i>EL LABERINTO DE LOS ESPÍRITUS ERRANTES</i>	355
BIBLIOGRAFÍA	381
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	401

## PRÓLOGO

Presentar el libro de Alicia Álvarez Sellers me obliga a realizar un justificado (y gozoso) ejercicio de memoria: la que sustenta su impecable quehacer como investigadora eficiente y eficaz, honesta y rigurosa hasta el límite, de modo que haberla acompañado en ese camino que va desde haber dirigido su Memoria de Investigación y luego su Tesis Doctoral resultó ser (y lo es todavía) un privilegio por mi parte. Por eso no cabe ocultar sino más bien, por el contrario, resaltar que la obra que el lector tiene ahora en sus manos proviene del trabajo realizado para su Tesis. Pero *no es ya una Tesis* por supuesto. El mismo empeño, el mismo rigor metodológico y de acotación de los márgenes de un *género* (una tesis) se han puesto ahora en producir un ensayo —en el pleno sentido de la palabra— sobre un aspecto hasta ahora clamorosamente postergado en la historia del teatro español. Corresponde pues a ella todo el mérito y el riesgo de una propuesta que ya no se blinda con el aparato de la ortopedia académica sino que se ofrece como un territorio abierto a lo inédito de una perspectiva y, sin duda, al debate.

Naturalmente hace ya algún tiempo la alenté, no sin advertirle de sus dificultades, a ese recorrido. Ahora, como entonces, puedo recordar a Fernando Pessoa cuando aludía a las tres maneras de cómo se puede enseñar algo a alguien: decírselo sin más, probarlo o sugerírselo. El primer procedimiento (dogmático por naturaleza), se dirige a la memoria y debe aplicarse a quienes están cruzando el umbral del conocimiento. El segundo es filosófico, se dirige al raciocinio y acaso debe emplearse para transmitir conocimientos (científica o filológicamente probados) a quienes, con la suficiente formación, son capaces de asumir y aplicar el instrumento de la crítica. El tercer procedimiento (el de la sugerencia) se dirige a la intuición y es el que emana de la mutua confianza entre el docente y el discente, entre el maestro y el discípulo en el trance de seguir aprendiendo juntos. Tengo la convicción de que el valor de educar estriba en modular la escala de estos tres procedimientos. Ahora confieso mi agradecimiento a Alicia Álvarez por haberme permitido aprender tanto de ella y con ella y por haberme obligado a confiar en su intuición y en su memorable tesón. Son esas cosas que, después de tantos años, me permiten seguir creyendo en mi profesión. Pero que, sobre todo, me persuaden a afirmar, más allá de todo protocolo, que las páginas que siguen prueban sólidamente el recorrido de Alicia Álvarez desde su condición de alumna (palabra que proviene etimológicamente del latín *alesco* o *alere*, que significa alimentarse, crecer) a la condición de estudiosa (también en su sentido etimológico latino de *studeo*, esto es, ocuparse y empeñarse en buscar y encontrar algo con diligencia y efectividad).

Escribe Ernest H. Gombrich<sup>1</sup> que «la interpretación avanza paso a paso, y el primer paso, del que dependen todos los demás, estriba en determinar en qué género cabe encuadrar una obra dada; cuánto más no será cuando se trate no ya de géneros diferentes, sino de artes distintas, por más que les asistan fuentes comunes y estructuras o ideas

1. *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, p. 47.

afines.» Estas palabras expresan con meridiana claridad el riesgo que se ha asumido en este libro y su brillante resultado. Porque su autora se ha enfrentado a ello no con diletantismo o simple audacia sino con solvencia, mostrando de verdad (y no como ese marbete tan banalizado en los últimos tiempos) el compromiso filológico de la interdisciplinariedad. Ha tenido que definir un objeto de estudio, construir a pie de obra el método, dar verosimilitud a unos objetivos, rozar constantemente fronteras epistemológicas. La perezosa memoria teórica con la que se ha construido, hasta tiempos muy recientes, la manera de enfrentarse a la historia del teatro español (incluida la del Siglo de Oro) ha impedido tener en cuenta aquello que el gran maestro italiano Fabrizio Cruciani estableció hace tiempo: que el teatro, lejos de ser un mero objeto de estudio, es un campo de indagación constante porque asume situaciones y lenguajes expresivos que no necesariamente se alojan en la exclusiva memoria teatral (pero que la constituyen): instancia representativa y liturgia, ideología y sociedad, literatura y figuración; y que al ser memoria, y por tanto historia, implica una coherente erudición para explorarlas y reconstruirlas. He aquí donde se revaloriza el concepto de *documento* que Alicia Álvarez ha asumido y aplicado a una parcela concreta, inhóspita y poco agradecida incluso por la carencia de materiales, que es el documento iconográfico en el teatro. Por eso ha tenido que hacer el esfuerzo de pergeñar la arquitectura teórica —a semejanza de lo que ya se ha hecho en otros teatro europeos, especialmente el italiano con Marco de Marinis y Cesare Molinari a la cabeza—,<sup>2</sup> discriminar y realizar una evaluación ideológica de distintos tipos de documentos y, finalmente, aplicarles con admirable puntillismo el análisis filológico en su sentido más ambicioso. A este respecto tuvo que ser ella, incluso antes de concluir su investigación, la única estudiosa que se atreviera a realizar el artículo *Iconografía/Iconología* en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*.<sup>3</sup>

De este modo los investigadores del teatro de los llamados Siglos de Oro en España ya no pueden eludir, en sus planteamientos gnoseológicos, el contar con este material y con este modelo de análisis para contribuir, de verdad, a la disciplina cuya historiografía forjamos entre todos. Deberemos contar todos con el escrupuloso estudio de la serie de cuatro pinturas inéditas pertenecientes al Patrimonio Nacional representando escenas de la *commedia dell'arte* (ejemplo casi único en nuestro país) y sus correspondencias con la rica tradición europea de representaciones, pinturas y grabados, de este género. Y con la colación de fuentes y referencias iconográficas que revela en el manuscrito de Reyes Messía de la Cerda de 1594 respecto a la enorme tradición visual implícita en la dramaturgia del auto sacramental. Y con una de las primeras reflexiones serias (no meramente accidentales o anecdóticas) sobre la escasísima tradición del género retrato entre los actores españoles, que convierten así ejemplos como el atribuido a M<sup>a</sup> Inés Calderón, *La Calderona* o el *Pablos de Valladolid* de Velázquez en modelos de aplicación y observación. En este caso, la piedra de toque del estudio profundo puede llevar a la sorprendente desmitificación. Tal vez perdamos la ingenuidad romántica de haberlos considerados ejemplos singulares y reales de actores, poniendo rostro humano a la historia, henchida de textualidad, de nuestro teatro áureo. Pero en el fondo, consolida nuestro mito; en

2. Vid. Marco de Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*, Florencia, La Casa Usher, 1988 y Cesare Molinari, «Sull'iconografia come fonte della storia del teatro» en AA.VV. *Imagini di Teatro. Biblioteca Teatrale*, n° 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966, pp. 19-40.

3. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 171-173.

ellos se ha depositado la historia que hemos interiorizado: la de una actriz en el momento trascendente de abandonar las tablas (y que se mimetiza en la reproductibilidad barroca de grabados y pinturas de la *vanitas*) y la del *gesto* puro de la elocuencia del actor (hasta el punto de que Gustave Manet, cuando visita el Prado, lo consolida en su propia pintura como el gran modelo del actor trágico, lanzándolo así al futuro).

Si algún día, como es de desear, nuestra concepción de la historia teatral logra tomar como brújula la síntesis imprescindible de la palabra y la imagen, en su origen estará, sin duda, la investigación pionera de Alicia Álvarez Sellers. Será posible entonces que las *imágenes de la representación* o de las *representaciones de la representación* materialicen entre nosotros, no sólo como eventualidad pedagógica en la enseñanza del teatro sino como ineludible objeto de investigación, el proyecto que, por ejemplo, dirigen los profesores Cesare Molinari y Renzo Guardenti (del Instituto del Espectáculo de Florencia) *Dionisos. Un repertorio di iconografia teatrale. L'iconografie come fonte della storia del teatro*. También será posible completar como merece el excelente trabajo con que ella ha colaborado y colabora (como técnica contratada) en el Proyecto de Investigación *Léxico de la práctica escénica del Siglo de Oro español. Hacia un diccionario crítico e histórico*, que dirijo, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología con el añadido de la prospectiva iconográfica cuando ésta sea posible.

No ha sido fácil para un trabajo de esta envergadura (adaptado incluso a los límites lógicos de espacio) encontrar el cauce editorial que merecía. La investigación universitaria, e incluso más la teatral, topa con la renuencia de las empresas editoriales al riesgo del mercado. La divulgación de sus resultados se ha convertido en una de las tareas que también corresponde a los propios investigadores. Por tanto, me parece obligado subrayar nuestro agradecimiento al esfuerzo realizado por la colección Pamaseo que, en colaboración con la Universitat de València, dirigen y sostiene el equipo de profesores que, en el Departamento de Filología Española, desarrollan el ambicioso servidor de estudios de literatura y teatro [www.pamaseo.uv.es](http://www.pamaseo.uv.es) que, precisamente, tiene entre sus objetivos, posibilitar un portal en la red donde la investigación de la Universidad pública se abra al conocimiento de todos y a la consideración del sentido polivalente del documento, incluida su expresión en imágenes.

Quiero concluir recordando un bello pasaje del *Persiles* cuando, casi al final de la obra (capítulo IV del libro VI) se cuenta el caso de un rico y curioso clérigo dedicado obsesivamente a preparar un *museo*, «el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen ni entonces lo fueran, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir». Aunque sólo sea por la analogías iconográficas, el impagable texto de Miguel de Cervantes me permiten reafirmar el valor de un libro que inaugura de algún modo un *museo del porvenir* que alienta la esperanza de otros futuros trabajos, tablas, imágenes ya imposibles de concebir o de llenar sin el que ahora sale a la luz de Alicia Álvarez Sellers.

Evangelina Rodríguez Cuadros  
Catedrática de Literatura Española  
Universitat de València

## INTRODUCCION

Un estudio como el que vamos a abordar, que intenta ofrecer la aplicación de una praxis metodológica de análisis del documento iconográfico teatral inspirada principalmente en la tradición teórica italiana del estudio iconológico de la imagen dramática, no puede acogerse de forma preceptiva al preámbulo enciclopédico inicial de los llamados «estados de la cuestión», ya que, en este caso, nos hemos visto ante la dificultad de la «construcción» del propio objeto de investigación y, en consecuencia, ante una insuficiencia en cuanto al método, el cual hemos ido elaborando de forma ecléctica, a menudo *ad hoc* y sugerido siempre a partir del documento y del diálogo entre éste y otros textos.

Por estos motivos sólo podemos dejar constancia en esta introducción de la historia de un proceso, ya que partimos de un estado inicial de búsqueda de documentos figurativos unidos por la condición de que pertenecieran a la iconografía teatral conservada en España y datables en los inicios de la época barroca, su explicación en relación a un contexto y al uso que de éstos se ha hecho.

La vocación con que se ha elaborado esta investigación nace de la aspiración de comprender el hecho teatral en su dimensión espectacular, y en este caso, dada la distancia histórica del periodo escogido, se ha intentado recuperar información a través de testimonios figurativos.

La propuesta metodológica que planteamos es necesariamente interdisciplinar recurriendo a un enfoque de comprensión humanístico, destacando, dentro del entramado cultural interrogado, las imprescindibles aportaciones de contextualización surgidas del universo conjugado de saberes procedentes de la Historia, la Historia del Arte o la Filología. Este solapamiento teórico precisamente nos ha revelado, en alguno de los casos tratados, dataciones que se adentran incluso en los dos últimos decenios del siglo XVII, circunstancia que ha ampliado de forma natural la época estudiada, establecida en un principio en torno al primer tercio del XVII ante la creencia de que el cuadro de Velázquez, *El bufón Pablo de Valladolid*, ponía límite temporal a los exiguos ejemplos españoles.

Esta escasez de iconografía teatral española, ha favorecido la heterogeneidad temática del corpus presentado, fruto de una inevitable apertura de criterios. De ahí que en el primer capítulo se presenten cuatro pinturas franco-flamencas sobre tabla de comienzos del siglo XVII, hasta el momento inéditas, sobre escenas de la *commedia dell'arte*, pertenecientes a las colecciones de Patrimonio Nacional español y por ello susceptibles de convertirse en nuestro objeto de estudio, el cual ha contemplado la relación entre estos óleos y otros similares conservados en Francia, Italia o los Países Bajos. Estas pinturas fueron adquiridas por la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) para la decoración del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso y figuran en el inventario de palacio realizado en 1746 por el pintor romano Domenico Maria Sani. En ellos puede verse un pequeño

muestrario de los momentos más representados por los cómicos italianos: la serenata de Pantalón a su amada, Arlequín disfrazado conquistando a una doncella, Zanni y Arlequín con Francisquina ante una mesa llena de viandas o Pantalón enfrentándose a Zanni.

El segundo capítulo, en cambio, trata de elevar a rango de posible documento teatral un testimonio iconográfico no concebido como tal: el manuscrito, salpicado de dibujos, que escribió en 1594 el licenciado Reyes Messia de la Cerda<sup>1</sup> con el fin de dejar constancia de los adornos por él diseñados en la festividad del Corpus para los vecinos portugueses de la sevillana calle de Sierpes y narrar asimismo todo lo acontecido con tal motivo en la capital andaluza.

El tercero, en cambio, se replantea, desde la experiencia del método de análisis iconológico utilizado, la existencia de retratos de actores españoles del Siglo de Oro, indagando sobre el valor teatral concedido hasta ahora a tres ejemplos: los supuestos retratos de la actriz María Inés Calderón, *la Calderona*, y de «Juan Rana», conocido apodo del actor de entremeses Cosme Pérez, así como el del bufón u «hombre de placer» llamado Pablo de Valladolid.

Como es sabido, los interrogantes planteados por una imagen son amplios y complejos, ya que afectan no sólo a su correcta identificación e inserción dentro de una corriente estilística, sino también a todas aquellas cualidades y requisitos del momento histórico, condiciones intelectuales y motivaciones que la originaron y que le confirieron un sentido determinado bajo las miradas y apreciaciones de una sociedad concreta que la demandaba y para la que nació. Esa combinación de relaciones que dan sentido al método meramente descriptivo de la representación o Iconografía, es lo que podríamos llamar Iconología, disciplina por lo tanto que profundiza en el significado, causas y contextualización de las imágenes teniendo en cuenta todo tipo de implicaciones simbólicas e ideológicas que les son inherentes.

Si pensamos en el siglo XVII español, esta representación alegórica del concepto o el gusto por la aristotélica «metáfora continuada» se difunde al máximo, y el principal repertorio al que se acude, archivo además del acervo emblemático, lo constituye la *Iconología* de Cesare Ripa (1593). Su interpretación como arte que «personifica las pasiones y expresión de los sujetos» la vincula con la reciprocidad que se instaura entre la técnica teatral y los mecanismos de representación que conciernen a las artes figurativas.<sup>2</sup>

Descifrando convenientemente la articulación de códigos oficiales que reside en la pintura de la época y combinándolos con la vertiente literaria del fenómeno teatral, se revela la influencia de lo pictórico en la técnica del actor barroco; asimismo, corrientes de saber como la *fisiognómica*, recurrida en obras tan paradigmáticas como los *Diálogos*

1. Obra editada y publicada por el profesor Vicente Lleó Cañal: Reyes Messia de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron. Dirigidos al Invicto y generoso Conde de Priego, Asistente de Sevilla, D. Pedro Carrillo de Mendoza. Año de 1594* (Introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal), Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1985. El manuscrito se halla incluido por Alenda y Mira en el volumen I de su *Relación de Solemnidades y Fiestas públicas en España*, y su extensión es de «179 fols. en 4º, con 81 dibujos de los passos e invenciones» trazados a pluma y aguada con tintas rojas, sepías y azules.

2. Sobre este tema Vid. el artículo de Evangelina Rodríguez Cuadros, «La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», *Lecturas de Historia del Arte, EPHIALTE*, Instituto de Estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 116-133.

de *Pintura* de Vicente Carducho (1633), sugieren las posibles referencias básicas de caracterización y gestualidad.<sup>3</sup>

Por otro lado, si hacemos un breve recorrido por la iconografía teatral española de los Siglos de Oro conservada, apreciamos en primer lugar, como documentos indicadores, las conocidas imágenes de personajes que aparecen en el frontispicio de ediciones de textos dramáticos como *La Tesorina* (c. 1528) de Jaime de Huete, la *Comedia Soldadesca* (1517) de Torres Naharro o *El Mercader amante* (1616) de Gaspar Aguilar.<sup>4</sup> Estas ilustraciones orientan sobre un marco de referencia tan importante como el vestuario o los accesorios, ya que tipifican al actor y lo muestran toscamente como espejo de una retórica e indumentaria teatral convencionales que ayudan a componer el héroe dramático de forma tópica —un rey, con cetro y corona; un caballero de comienzos del xvii, con su bohemio, espada, colete, cuello de lechuguilla y gorra con plumas; una dama, ataviada con vestido y tocado cortesano esbozando además un elegante gesto de advertencia..., todos ellos, en las distintas ediciones, con un riguroso seguimiento de la moda de la época y sugiriendo, de este modo, la tendencia a un vestuario escénico coetáneo al momento—. <sup>5</sup> Esta generalización del *dramatis personae* puede observarse también en la caracterización anacrónica de los personajes de los autos sacramentales calderonianos que se desprende del texto de las acotaciones, ya que habitualmente se siguen las pautas iconográficas de la obra de Cesare Ripa combinadas con la tradicional simbología cristiana fijada por la tradición artística así como las alegorías procedentes del periodo de la Edad Media.

Hasta encontrar otras ilustraciones, también de carácter seriado, que puedan relacionarse con el actor español, hay que esperar a dos grabados que reproducen a una actriz y un actor españoles actuando en Francia supuestamente en la ópera *Amadís* de Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault, estrenada en París en 1684. Estas estampas fueron editadas por Nicholas Bonnard (1636-1718) y se encuentran en la Pierpont Morgan Library de Nueva York. La Dra. Rodríguez Cuadros las estudia en su libro *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*<sup>6</sup> y destaca el preciosismo del vestuario así como la posibilidad de establecer una hipótesis interpretativa de la imagen gracias a la descripción de la danza de la zarabanda hecha por Madame d'Aulnoy en su *Relation du Voyage d'Espagne*<sup>7</sup> (1693) y a los antecedentes iconográficos de la misma hallados en uno de los grabados realizados por Jéan Bérain en torno a 1677.

3. Para la comprensión de la técnica del actor barroco son imprescindibles los trabajos de Evangelina Rodríguez Cuadros. Vid por ejemplo sus dos volúmenes coordinados *Del Oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat, 1987; o su libro *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998; así como los artículos «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano» en M. Carmen Piniños y Juan Manuel Escudero (Eds.), *La Rueda de la fortuna: estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberg, 2000, pp. 61-123, o, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña (Dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 109-139.

4. Estas imágenes son recogidas por E. Rodríguez Cuadros en *La técnica del actor español...*, ed. cit., pp. 248-254.

5. Hemos observado que la tendencia general en el vestuario teatral del los siglo xvi y xvii es seguir la moda del momento, sin embargo, también hemos hallado excepciones en algún documento iconográfico teatral comentado en este ensayo.

6. Vid. ed. cit. pp. 257-258.

7. «Las cómicas danzan con la cabeza cubierta por un sombrero y tocando las castañuelas; en la zarabanda corren velozmente; su estilo no se parece poco ni mucho al francés; aquí las bailadoras mueven mucho los brazos y pasan con frecuencia la mano por encima del sombrero y por delante del rostro, con una gracia muy singular y atractiva; tocan las castañuelas primorosamente» en Condesa D'Aulnoy, *Relación que hizo de su viaje por*